



本覚山妙光寺所蔵「仏涅槃図」小考

著者	佐伯 英里子
雑誌名	美術史学
号	41
ページ	1-20
発行年	2020-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10097/00127371

本覚山妙光寺所蔵「仏涅槃図」小考

佐伯 英里子

はじめに

大阪府泉佐野市にある本覚山妙光寺は、大覚妙実（一二九七～一三六四）を開山と仰ぐ延文三年（一三五八）創立の日蓮宗寺院である。^①旧本寺は京都妙覚寺。戦乱興亡の間、何度も兵火で焼失したが、永享年間の四世日延（？～一四四四）、天正元和年間の九世日近（？～一六二三）、延宝天和年間の十六世日遙（？～一七〇一）により再興された。妙光寺には多くの寺宝が格護されており、また日遙による克明な寺の記録『妙光寺古文書』が残されている。

妙光寺では、現在も釈迦の涅槃会を盛大に執り行っているが、筆者は近年その涅槃会に懸用される、二本の「涅槃図」を拝見し調査させて頂く機会を得た。本稿ではその内の一本、画面上部に七字題目「南無妙法蓮華経」を大書し、永享六年（一四三四）の年紀を記す作品を紹介し、若干の私見を加えたい。図（1）

I 概要

本作の装丁は絹本に着彩された掛幅で、法量は縦が一一九、〇センチ、横が六三、五センチである。^②なお、本紙左端に記された開眼主日延の花押と右端の施主日源の字の一部が僅かながら欠けているので、修復時に切り詰められた可能性が高く、制作当初は描き表装であったことも考えられる。ただし、現状に大きな影響を与える程のものではないと推察される。

画面は経年劣化により、退色や剥落が進んでおり一部図様が不明なところもあるが、補筆補彩による大きな図様の変更は認められない。次に図様を概観する。

縦長の画面の中央には、皆金色身の釈迦が、右手を屈臂し前に出す古様なスタイルをとり、頭北面西で宝床の上に横臥する。宝床は左側面を見せ、菩薩、天部、仏弟子などがその周りを取り囲み、宝床の前面には俗人も姿を見せる。更に画面下部には獅子白象を中心

に動物が参集する。宝床の傍らにある沙羅樹は四本ずつ、葉の色を変えて描かれ、僅かながら跋提河の水波も覗かれる。画面上方七字題目の下には、二月の望の月が描かれ、右上方からは阿那律に先導された摩耶夫人が、侍者を伴い降臨する。

本作でまず目を惹くのは、金泥により大書された七字題目であり、次に注目されるのは制作時期と開眼主及び施主名を記す金字銘である。先に概観したように、図様は、応徳涅槃図に代表される唐時代の涅槃図に倣った、横長で会衆の数が比較的少ない第一形式ではなく、宋元時代の新しい様式を取り入れた、縦長で会衆の数が増し悲嘆慟哭の様が激しい、いわゆる第二形式に属することが明らかである。なお、図像的にはなかなか興味深い点もあり、後程、やや詳細にみていくこととして、まずは、本作の伝来と年紀銘の確認から始めることとしたい。

(一) 伝来と元禄本

妙光寺には、第十八世の智鑑院日遙が貞享三年（一六六八）に記した『妙光寺古文書』が伝存している。そこには「一 涅槃図 一幅」という記述があり、本作はこの涅槃図に該当するものと推察される。

なお、現在妙光寺には、本作の他にもう一点、元禄四年（一六九一）、妙光寺第十九世本是院日詮（?）一七二三の代に、京都の

熱心な法華信者として知られる谷口法悦により施入された涅槃図（以後元禄本と略称）が伝来している。⁽³⁾元禄本は縦が本作の二倍近く、横は二倍強の大きさを持ち、紙本の掛幅装に描かれている。

元禄本の図様を本作と比較して見ていくと、釈迦は同じく金色身で、右手を屈臂して前に出し、足も同様に両足首から先を広げ、老女がその先に触れる姿勢で描かれている。その一方、摩耶夫人は画面右上空から飛来するものの、阿那律は振り返らず、侍者は三人に増え、金色の月は摩耶夫人一行の上に配される。画面中央上方には、同じく金泥により七字題目が大書されるが、類型化したスタイルで、その運筆に本作のような個性は感じられない。また、会衆や動物の数はかなり増加しており、図像的にも本作との相似性はほとんど見られない。

鮮やかな彩色がよく残るが、筆技は本作に比べかなり劣る。恐らく、工房に伝わるパターン化された図様を基に、釈迦の図像に関しては本作の古様なスタイルを尊重して新調されたものと推察される。

元禄本の基本データは、次の如くである。

法量 縦一九〇、一センチ×横一四九、三センチ 紙本着色 一幅
裱背墨書銘

「元禄第四年辛未 當寺十九世代 日詮 花押」

泉区佐野妙光寺 京都谷口法悦 寄進」

ところで、興味深いことに、堺市の月蔵寺には同じく谷口法悦が施入した、元禄九年（一六九六）の年紀銘をもつ「仏涅槃図」が伝来している⁴。法量はほぼ元禄本と同じで、元禄本同様、画面中央には類型的な七字題目が金泥によって表されている。図様も、同じく第二形式の定型スタイルによるもので、鮮やかな色調やパターン化した波や雲の表現などは共通しているものの、個々の図像には相違も認められる。特に注目されるのは釈迦の姿で、元禄本と同じ金色身で表わし、似たような宝床に横たわりながら、より一般的な右手枕の図像を用いている点である⁵。両者は、同一人物により寄進され、ともに近世に通例の図様をとりながら、元禄本の釈迦のみ古様なスタイルを採用している背景には、やはり元禄本が既にあった本作の図様を踏襲したことが想定されよう。

（二）年紀銘

本作においてまず目を惹くのは、画面上方の中央に金泥で大書された「南無妙法蓮華經」の七字の題目である。この七字題目は、日蓮の思想の中核を示すもので、数多く残された日蓮筆のお曼荼羅（文字曼荼羅、あるいは曼荼羅本尊とも）⁶においても、その中央に大書されている。

画面左には、その日蓮信仰を象徴する七字題目と同じ金泥を用いて「永享六年 仲冬」「日延」という年紀と署名、更に花押が記さ

れている。図（2・3）この日延とは、妙光寺の第四世正覚院日延のことで、本寺である妙覚寺第九世を継いだ、妙光寺の実質上の開祖と考えられる人物である。

幸い妙光寺には、この日延による永享十年（一四三八）に表した「曼荼羅本尊」⁷が伝来しており、その書風と独特な花押の照合により、両者が同筆であることが認められる。図（4）更に、本作の金字題目と日延筆の曼荼羅本尊に大書された題目を比較すると、両者はともに、妙光寺が開祖と仰ぐ大覚妙実の書風に倣うもので、本作の文字はかなり剥落しているが、「南」や特徴のある「經」の字の比較により両者は同筆と認められる。図（5・6）なお、日延が大覚の書風に倣うのは、大覚に倣い、不受不施義を堅持しようとした妙覚寺の姿勢を顕示したものと推察される⁸。

一方、画面左側には同じく金泥で「泉州妙光寺常住」更に下に「施主 日源」⁹という奉納者名が、日延とは異なる筆で記されている。図（7・8）この日源とは、四世日延を継いで妙光寺第五世となる信道院日源のことと考えられる。しかしながら、妙光寺には現在日源の書は伝存せず、確認することはできない。そこで次に、改めて本作の図様や表現とその特徴について観ていきたい。

Ⅱ 図 様

釈迦

画面中央には、袈裟を敷いた宝床の上に、蓮台に頭を載せた釈迦が右手を屈臂して前に出し、右脇を下にして両足先を開いて横たわる。このスタイルは、一般に右手枕で両足を重ねる図像が普及していくのに対し、比較的古様とされる形式を踏襲するもので、最古作としては石山寺所蔵の作品が知られる。^⑨ また第二形式の代表例としては、宋画と考えられる京都長福寺本があり、この系統に神奈川龍華寺本や愛知妙興寺本、京都東福寺本、岩手常楽寺本、三重正眼寺本^⑩などがあげられる。一方、桃山時代においても、狩野松栄筆大徳寺本（足先は開かない）や長谷川等伯筆本法寺本などが同図像を踏襲しており、中でも、妙光寺の本寺である妙覚寺の所蔵である伝狩野元信筆本も、この図像を採用している点は興味深い。図（9・10）

次に表現を見ていくと、宝床いっぱい大きく描かれた釈迦の顔は横向きで、両目を閉じた穏やかな表情は伸びやかな線で大変丁寧な描かれる。肉髻は朱、白豪は胡粉で塗り、頭髮は群青、髪際には緑青を加え、眉は濃墨に白緑や群青を重ねるなど、仏画の通有の技法が用いられている。注目されるのは、額髪を描いている点である。涅槃図においてこの額髪を描くのは、早期の例として、応徳涅槃図

の中に描かれる菩薩像などが挙げられるが、釈迦像においてはあまり見かけない。

また興味深いのは、先に挙げた諸作例のほとんどが、着彩された姿で釈迦を表すのに対し、本作は皆金色身で表している点である。中で、唯一同じく皆金色身で表すのは、応永二十七年（二四二〇）作の岩手常楽寺本^⑪だが、摩耶夫人一行が画面左手より来臨し、会衆の図像にも相違点が目立つため、直接的な関係性を認めることはできない。この点に関しては、今後より広く同様の作品の探索を試み、改めて考えてゆきたい。^⑫ その釈迦の着る法衣は、通例に見られるように金泥と金箔を併用し文様を表している。文様は巾崩し、麻の葉、亀甲、更に袈裟の条部には菊花を用いるなど意匠が凝らされる。釈迦の横たわる宝床も、金泥の金具や格座間の文様など華やかな装飾が眼を惹く。

摩耶夫人降下

画面上方中央には、金泥で「南無妙法蓮華經」の七字題目が記され、その上には二月十五日の月が銀泥によって表される。その題目のすぐ横、右上方からは摩耶夫人一行が阿那律に先導され刀利天より降下する。図（11）一行を振り返る阿那律が、地藏菩薩のように錫杖を手にしている点は注目されるが、釈迦の図像を同じくする正眼寺本が、やはり錫杖を手にしており、阿那律の図像として一定数

のコピーがなされていたことがわかる。摩耶夫人に従う前方の侍者は翳、後方の侍者は傘蓋を持つ。侍者が傘蓋を持つ例は珍しく、あるいは来迎図などの図像の影響が考えられるかもしれない。

摩耶夫人一行の彩色は剥落が著しく、残念ながら白く塗られた面貌表現の線描は明らかでない。一方、阿那律の生々しい顔貌表現は印象的で、特に打ち込みの目立つ癖の強い濃墨の線を用いて目の上瞼を描き、瞳も比較的大きく描く点に、本作の絵師の特徴が見取れる。

菩薩

画面中央の宝床を囲んで、東側には白色の身色で表された菩薩衆が並び、宝冠に化仏をつける観音と思しき菩薩は、やや離れて足元の方に控える。菩薩の肉身は均一な細い丁寧な線を用い、面貌表現は剥落が多いが、釈迦と同じく額髪を描き、眼の周りには朱をさして涙を浮かべる様子を描いていることが確認できる。

弟子

宝床を取り囲む弟子達は膚色をした比丘形で表されるが、釈迦の頭部の後ろに控えて目を赤く腫らし、菩薩と同じ白色の顔を見せる比丘形は、釈迦の息子で弟子となった羅睺羅と考えられる。また、宝床の手前にやや離れて俯せの状態で倒れる、同じく白色の比丘形

は弟子阿難、その阿難を手を鉢を持って介抱するのは阿泥樓駄。両者の組み合わせは中世以降にしばしば見受けられ、近世期には頻繁に登場するが、阿難のポーズに関しては、俯せと仰向けの二通りが見られる。

注目されるのは、金泥で様々な文様を施した袈裟をつける弟子達とは別に、ただ一人、釈迦の足元にある沙羅樹の間から、横顔を見せる墨染の衣をつけた比丘の存在である。この像に関しては、後に本作の制作背景のところで再考してみたい。図(12)

弟子達の面貌を観察すると、眼の上瞼に濃墨の強い線を用い、瞳を大きく描いて強調する表現が目につき、阿那律の面貌表現と共通する本作の絵師の特色が看取される。また全体としては、中世羅漢画に見られるような打ち込みの強い線描が用いられるが、薄墨に胡粉で点を入れる頭髮や鬚の表現は、生きた人間としての生々しさが伝わってくる。

天部

天部衆は、菩薩の背後やその間を埋めるように配される。四天王は、兜をかぶった甲冑形がそれにあたるかと推察されるが、宝床の四隅に分かれて登場、兜の緒を握るもの、あるいは合掌するものなど姿勢は様々で持物は表さない。八部衆では、日月を掲げる真つ赤な阿修羅や鳥を頂く迦楼羅、蛇を載せる摩睺羅伽といった代表的な

姿が確認できる。角を付ける夜叉は二体、やはり菩薩の背後に姿を見せ、白色と緑色の龍王二体は、宝床の前面に分かれて登場する。宝床からやや離れたところには、金剛力士がやはり左右に分かれ、動転した様で描かれる。釈迦の頭の傍に並ぶ沙羅樹の下で、袖で口元を隠す唐服の女性は、浄飯夫人あるいは広目天女（土佐行広筆興聖寺所蔵「仏涅槃図」名札参照）にあたるかもしれない。

天部も比丘形同様、打ち込みの目立つ強い線描を用いた表現が主となっているが、白龍を頭に頂く難陀龍王（興聖寺本名札参照）の、表情豊かな老相の表現は本作の絵師の筆力の高さを物語るものといえよう。図（13）

俗人

釈迦の差し出された手のすぐ下で、足を投げ出し手で顔を覆うようなしぐさの童子形は迦葉童子。迦葉童子からやや離れて、宝床の手前から釈迦の方向を見上げる俗人は、服制から耆婆大臣と推察される。両者ともに先行作例に同様の図像をみることが出来る。

宝床の上に身を乗り出し釈迦の足先に触れるのは、毘舍離城の老女。この図像は、弟子大迦葉による拝足に代わって中世以降に広まり、やはり近世期には一般的な図像となる。

涅槃経において重要な役割を果たす鍛冶工純陀は、頭巾を被り碗飯を捧げる。純陀の後方には、輝石を盆に載せて捧げる、蝸牛のよ

うな形の帽子をかぶる人物が描かれる。図（14）この特徴ある帽子をかぶる人物は、鎌倉時代の兵庫太山寺本に既に認められ、同時代の興聖寺本（浄無垢藏離車と名札記載）以下土佐派系の作品には、図像に多少の相違は見られるもののよく登場する。

更に、本作には俯せになり地に頭をつけて嘆く人物が多数観られるが、その中で、右手を地につけ左手を顔にやる唐服の女性と地に俯せする唐服の女性を組み合わせた図像は、同じく太山寺本に見られることは興味深い。

動物

画面下方に参集する動物は、白象と獅子を中心によくまとまり、鳥獣類の他、ムカデやカニなどの甲殻類が加えられ、更に摩羯魚のような姿も描かれている。また、馬の背中に瘤をつけたような騾や、驚いたような大きな目をして、火炎光を背負うような麒麟の姿なども登場し、その動物表現は、絵師の想像力を垣間見るようである。なかなか楽しい。

こうした自由な発想による図像に対し、動物の中心に位置する象と獅子の図像に注目すると、両手をあげ、腹を見せる獅子のポーズは、図（15）太山寺本、大阪長宝寺本、滋賀正歴寺本、同西明寺本、根津美術館本など十五世紀以前の作例に既に認められ、本作以前に相当数コピーが重ねられてきた伝統的図像を採用していることがわ

かる。その一方、これらの作品の象の姿を見ると、本作のように、頭を低くし鼻を地につけ俯せの姿勢をとる図像は、南北朝期の作とされる西明寺本のみで、他は全て頭を上げる図像をとっていることを付記しておきたい。図（16・17）

最後に、動物群の中で特筆すべきは、その片隅に描かれた異形の存在である。それは画面の右端、衣を纏わず、膝をまげて合掌する褐色の裸像として描かれている。図（18）顔は確かに人面で表されているが、体は獣に限りなく近い。人に非ざる人ともいえるこの異様な姿は、管見の限り、他の涅槃図には見いだす事の出来ない図像で、本作の際立った特色の一つと言える。この異形の存在が何を意味しているのか、またこのモチーフと本作の制作環境との関わりといった問題については、今後の課題としておきたい。

景観表現

宝床の周りには、緑の葉に白い花をつけた沙羅樹と黄土色の葉に青い実のようなものをつけた沙羅樹がそれぞれ四本ずつ分かれて描かれ、釈迦の死に際し、一夜の内に白変し、枯れてしまったという姿を装飾的に表している。沙羅双樹の間から立ち上る雲気も、白色以外に淡い青、赤、黄などの色彩を用いて描かれ、大きく描かれ紋様化したような沙羅樹の花の表現と呼応して、装飾的な効果を一層高めている。

わずかながら、画面右端には跋提河の水波が覗かれるが、左端は補彩と思われる白緑に覆われて墨線は確認できない。第二形式に多く見られように、釈迦の頭の方角にある沙羅樹の幹には、仏鉢を包んだ袋と錫杖が吊るされている。

まとめ

以上、本作の図様と表現について観てきたが、その特徴と傾向を簡単にまとめておきたい。

- (1) 最も注目される特徴は、中世の仏涅槃図には類例の無い、金字の題目が大書されていることである。
- (2) 釈迦の姿が、比較的次数の少ない古様な図像を採用している上、同図像の作例としては類例の少ない金色身で描かれている。
- (3) 採用された図像のほとんどは、既に多くの作例に認められるものであるが、摩耶夫人の侍者の一人が傘蓋を持っている点は注目される。
- (4) 特異なモチーフとして、獣毛を生やした人面の裸像と、ただ一人墨染の衣を纏う比丘形が存在が挙げられる。

なお最後に、同時代の基準的作品を次に列挙し、本作の図様との関係を概観しておくこととする。

同時代の基準作

- ① 東福寺本 伝明兆筆 一四〇八年
 - ② 岩手常楽寺本 一四二〇年
 - ③ 愛知長興寺本 一四二一年
 - ④ 静岡妙立寺本 足利持氏在判 一四一七～一四二八年
 - ⑤ 山梨大蔵経寺本 伝霊彩筆 一四三五年
 - ⑥ 京都興聖寺本 土佐行広筆 一四五一年
- その中で、釈迦が右手を屈臂し前に出すという図像を共有するのは、①の東福寺本と②の岩手常楽寺本である。

①の東福寺本は、摩耶夫人の来臨、接足の老女も捧飯する純陀の姿もないなど、明らかな相違点が目につく。

②の常楽寺本は、皆金色身であらわされている点でも一致する点とは注目されるが、摩耶夫人一行は画面左手から来臨し、会衆や動物など図像的に異なる点も多い。

残る作品はすべて右手枕の釈迦の図像を示す点で、本作とは決定的な相違を示すが、他の部分では共通点も多い。以下簡単に比較していくと

③の愛知長興寺本は、摩耶夫人が本作同様、画面右手から来臨し、阿那律も振り返る姿勢を採る。加えて獅子の図像も共通するなど共通する図像が比較的多い。

④の静岡妙立寺本は、摩耶夫人が画面右手から来臨し、釈迦が皆

金色身である点で本作と一致する。しかし、宝床を囲む会衆の図像に相違点はかなり認められる他、獅子と白象が逆の配置をとっている。

⑤の山梨大蔵経寺本は、摩耶夫人が同じく右手から来臨し、阿那律も振り返る姿勢を採る。しかし、会衆の図像には相違も見られ、白象と獅子がやはり逆の配置をとる。

⑥の興聖寺本も摩耶夫人は右手から来臨するが、阿那律は振り返らない。会衆の図像は共通するものが多く、全体的構図もよく似るが、獅子白象など動物の図像には相違が見られる。

以上概観してみると、釈迦の図像を共有する作品には、他の図像において相違点があり、釈迦の図像の異なる作品には、共通する図像もみられるという結果となった。即ち、いずれの作品とも直接的な影響関係のある作品をあげることではない。本作はその図像において、先行作品から適宜図像を抽出して定型のスタイルの中に配置しており、特定の作例を忠実にコピーするものではないことを、再確認する結果となった。

さて、最後に本作の開眼主、施主、その開眼の時期、そして本作を特徴づける金字の題目を中心に検討し、若干の私見を提示したい。

Ⅲ 制作背景と金字の題目

(一) 妙覚寺日延(？～一四四四)

本作の開眼主である妙光寺第四世正覚院日延は、妙光寺の本寺である京都日蓮宗本山妙覚寺第九世に就いた人物である。

日延は、泉佐野市の生まれで、幼少より妙覚寺七世明珠院日世(？～一四一五)のもとで勉学に励み、その後関東にも赴いて諸山を遊歴したが、応永二十年(一四一三)には帰京して、妙華院日遵(？～一四四二)と共に師を助け、強義折伏と不受不施堅持を標榜し、妙覚寺の法式「法華宗真俗異体同心法度事」を確立している。⁽¹⁵⁾ その一方、十五世紀に入り、京都本国寺と妙本寺(妙顕寺)、富士門流の勝劣派と一致派、或いは中山法華経寺と身延山久遠寺など諸山における対立抗争が激化する中、門流間の和融にも努めた。その嗣真如院日住は、日延のこの意志を継ぎ、日延死後の寛正七年(一四六六)、寛正盟約によって諸門流の和睦を成就させたのである。⁽¹⁶⁾

また日延は、没年にあたる文安元年(一四四四)京都に本山本覚寺を開いているばかりでなく、地方へも弘通折伏の活動を広げ、妙光寺の他、永享元年(一四二九)には泉州堺の本覚山経王寺を開創し、更に大覚妙実(一二九七～一三六四)建立の旧趾紀州太田(現和歌山県海南市)の南照山妙台寺を、永享十年(一四三八)に再興

したと伝える⁽¹⁸⁾。また就任時期は定かでないが、同じく大覚妙実とゆかりが深く、不受不施の姿勢を堅持する備州岡山の仏住山蓮昌寺第七世となっている⁽¹⁹⁾。恐らく、日延は本作に題目を記した永享年間、大覚妙実の布教活動に倣い、泉州や紀州更に備州において積極的な門流の拡大と充実を図っていたものと推察される。

次に、この日延の教線拡大の動きを踏まえて、本作の制作背景について検討してみたい。

(二) 京都妙覚寺との関連

そこで注目されるのが、経王寺、妙光寺がいずれも熊野街道に沿った商業流通の盛んな場所に位置している点である。殊に、妙光寺が所在する泉佐野市市場は、熊野街道と粉河街道が交差する地勢により、十四世紀後半頃から商業活動の中心地として栄えていった⁽²⁰⁾。そうした環境と、日蓮宗が京都の商工業者の支持のもとに、比叡山天台宗をも脅かす勢力となり、遂に天文法華の乱に至ったことを併せ考える時、日延の教線拡大には、本山妙覚寺の日蓮宗門徒である有力な京都や大阪の商工業者によるバックアップがなされたことが想定される⁽²¹⁾。本作品が仏涅槃図としては小幅ながら、ふんだんに金泥を使用し、比較的質の良い顔料を用いて描いている背景には、こうした有力檀越の力があつたことが容易に想像されよう。

更に、妙光寺と本寺の京都本山妙覚寺が日延というパイプによつ

て結ばれていたことを考慮すると、本作が、京都の絵師により制作された可能性も十分考えられる。必ずしも洗練された作風とは言えないが、本作の絵師の技術水準は決して低くはない。また、よく整理された画面構成や古様な釈迦のスタイルの採用、その他、太山寺本、長宝寺本、妙興寺本、西明寺本、更に土佐行広筆の興聖寺本などと共通する図像を用い、それらを破綻なく巧に再構成している点からみても、仏画制作に精通し、豊富な図像を収集する工房の制作である可能性が高い。

残念なことに、妙覚寺は天文法華の乱によってその寺宝の多くを失っており、本作との比較に適した絵画作品は現存しない。しかしながら、時代は下るものの、妙覚寺所蔵の伝狩野元信筆本が本作とその釈迦の図像を共有することを想起する時、やはり狩野派のような有力絵師と繋がり深い環境にあった妙覚寺の存在は無視できないであろう。⁽²²⁾

そこで次に、仏涅槃図に大書された七字題目について検討してみたい。

(三) 日蓮宗と題目

本作においてまず目を惹くのは、画面上方の中央に金泥で大書された「南無妙法蓮華經」の金字の題目である。この「南無妙法蓮華經」の七字は、日蓮の思想の核心を示すもので、釈迦の悟りを象徴

的に表すものとされる。そしてこの題目は、日蓮が法華經による救済の世界を図顕した文字による曼荼羅において、その中央に独特の書体をもって大書されている。⁽²³⁾そして日蓮はこの曼荼羅を、弟子や信徒に授与するために多数書いたが、このインパクトの強い題目の文字は、日蓮と信徒、師と弟子を硬く結びつけるアイコンとして重要な役割を果たしたのである。日蓮宗では、これら日蓮自筆の曼荼羅を本尊とするとともに、弟子達もその姿勢を継承し、自らも曼荼羅を書いて布教の為のアイテムとして活用していった。

やがて、京都への門流の勢力拡大に伴い、曼荼羅の趣旨をより具体的装飾的に視覚化した日蓮宗独特の絵画作品「絵曼荼羅」が制作されるようになる。文字曼荼羅と並んで布教の有力手段としての役割を担うようになった、この絵曼荼羅の形式が整うのは十四世紀。その完成形において、文字の尊格が全て絵画化された画面の中央に、唯一大書されたのが蓮台の上に載るこの金字の題目である。金字題目は、以後強烈な印象と華麗な装飾的効果を発揮しながら、絵像において日蓮信仰の核心を象徴するアイコンとしての機能を果たすようになる。図(19)

更に日蓮宗では、絵曼荼羅以外にも「法華經」関連の「宝塔曼荼羅」「鬼子母神や十羅刹女、三十番神といった守護神などの各種信仰の画像が次々制作され、近世期には、その画面中央に、定型化した七字題目が、機械的に記されようになっていったのである。

しかし、中世に遡る仏涅槃図において題目が大書された例は、管見の限り本作以外見当たらない。南北朝期の作と推定される岡山妙法寺所蔵の「仏涅槃図」には、確かに画面中央に七字題目が大書されているが、この文字は近世における修復時に加えられたものと考えられる。²⁴

やがて、江戸時代に入ると、題目を画面に記す作例²⁵が出てくるとともに、祖師日蓮を釈迦に見立てた日蓮宗独自の涅槃図も登場し、そこには題目が大書されている。²⁶ その一方、これと並行して題目を伴わない江戸時代の「仏涅槃図」も日蓮宗寺院に多く伝来しており、²⁷ 仏涅槃図に於ける題目の採用は、他の絵像程の定着を見なかったものと推察される。恐らく、「涅槃経」に依拠する仏涅槃図が懸用される涅槃会の性格が、宗派を超えた儀礼であり、近世には年中行事の一環として、あるいは故人の葬儀的性格を持つて一般に普及していったためと考えられる。

それでは、他の中世仏涅槃図に類例をみない、本作に記された金字の題目は、どのような意図で記されどのような機能をはたしていたのであろうか。

(四) 本作の金字題目

1 永享年間の日延の状況

前述したように、日延は永享年間、泉州堺、泉佐野、更に紀州太

本覚山妙光寺所蔵「仏涅槃図」小考

田（現海南市）にまで次々と積極的に教線拡大のための布教活動を展開している。そこで、各寺院の開創乃至復興時期を再度時系列的に整理してみることとする。まず、経王寺に関しては永享元年の開創、妙光寺に関しては永享十年の復興、そして、妙光寺の復興時期に関しては明示していないが、本作の開眼が永享六年であること、またこれら三寺院から京都への距離を考えると、経王寺、妙光寺、妙光寺の順で進んでいったことが想定される。

一方、日延の妙覚寺第九世就任は、兄弟子の第八世妙華院日遵の没年、即ち嘉吉二年（一四四二）と一応考えれば、彼は少なくとも晩年には京都本山に帰還しており、没する年に本覚寺を創始したということになる。なお、岡山蓮昌寺第七世への就任時期に関しては、永享年間の泉州紀州への布教活動以前か以後かは定かでない。²⁸

いずれにしても、日延が本作を開眼した永享六年前後は、多忙な折伏弘通の時期であり、一方で先述したように、諸山門流の和合にも力を注がなければならない時であったことが推察される。そうした時期に、日延が妙光寺に長く滞留し、その整備充実を図ったとは考え難い。恐らく、有能な弟子にその後事を託したと想像される。

2 施主日源

その後継者となったのが、本作の施主である妙光寺第五世日源と考えられる。しかしながら、日源に関する情報は、現在妙光寺には

残っていない。その出自も不明で過去帳にも没年の記載がなく、日源が何時第五世を継いだかも明らかでない。先述した日延の弟子である日住が、後に妙覚寺第十一世、蓮昌寺第七世、経王寺第二世、妙台寺第四世を継承しているのとは対照的である。日源は泉州における日延の布教活動により帰依し、弟子となった人物、或は有力な在地の檀越⁽²⁹⁾であつたのではないだろうか。

ところで、本作が通例の仏涅槃図の中では比較的小さく、開眼時期が涅槃会の執り行われる二月ではなく、仲冬、即ち旧暦十一月であることは、制作の背景に施主のプライベートな動機があつたことが想像される。そこで再び、画面に目をやると、釈迦の足元の傍に墨染の衣を着て後ろ姿を見せる比丘は、正に施主日源その人を表すものと解することができよう。

想像を逞しくすれば、本作は、妙光寺の寺観を整え、本尊を奉懸する儀礼空間を莊嚴整備する中で、日源が住職としての務めに専念する意志を、釈尊に帰依する姿として描き制作された「仏涅槃図」として、奉納されたのでないだろうか。更にいえば、この時点において、日延から日源への実質的な相承はなされていたかもしれない。

3 金字題目の意味

いずれにしても、妙光寺第五世を継ぐ日源が施主となり奉納された本作に、四世日延が金字題目を大書し開眼した意味は重いと考える

られる。それは近世仏涅槃図にみられるような、単なる、記号化されたマークとは考えられない。

そこで想起されるのが、曼荼羅本尊としての繪曼荼羅に大書された金字題目である。中でも、京都法華経寺に伝わる大覚妙実署判の「繪曼荼羅」(図19参照)に注目したい。その画面には、大書された金字題目の下に大覚の署名と花押、その右に「授与法名貞妙」、そして左に開眼の日付が同じ金字で書かれ、更にその両サイドには貞妙夫婦と思われる墨染の衣を纏った人物が描かれているのである。図(20)日蓮以来、祖師と弟子や信徒との堅い絆の象徴でもある題目は、ここでは、大覚と貞妙が深く結ばれたことの証となっているといえよう。

即ち、本作における金字題目もまた、授与者と施主の違いはあつても、この大覚曼荼羅本尊と同様師と弟子、日延と日源を強固に結びつけるアイコンとしての機能を果たしているものと考えられる。言い換えれば、本作は仏涅槃図であると同時に、日延の署名と金字の題目が加えられることにより、日延が日源を正統な後継者として認め、妙光寺の経営を委ねるべく授与した曼荼羅本尊としての性格をも併せ持つことになったと言えるのではないだろうか。

結 び

本稿においては、永享六年の年紀銘を有する仏涅槃図を紹介し、その制作背景に関し、特に画面に大書された金字の題目、開眼主及び施主に注目し、若干の私見を提示させて頂いた。推論に推論を重ねる内容であり、今後更に調査を重ね、加筆訂正をしていきたい。諸先学の御教示を頂ければ幸いである。

【補記】

妙光寺所蔵「仏涅槃図」の精査に関しては、同寺ご住職佐藤憲成師のご高配を賜りました。また調査撮影には長安寺ご住職川上大隆師のご協力を得ました。ここに記して深謝の意を表します。

【図版 出典一覧】

- 図9 都守基一氏提供
図17 「神仏います近江」(二〇一一年) 図録より複写
図19 「大日蓮展」(二〇〇三年) 図録より複写
図20 同右
他は筆者撮影

【註】

- (1) 妙光寺には、大覚妙実が延文三年(一三五八)二月に下付した

曼荼羅本尊が伝えられている。『日蓮宗寺院大鑑』池上本門寺編、一九八一年参照。

- (2) 本作は平成七年泉佐野市の指定文化財に指定されている。『新修泉佐野市史』一一・一二 建築・美術編、二〇〇六年参照。

- (3) 谷口法悦の俗名は谷口甚衛門。摂津麻田の出身で、京都三条で八幡屋を名乗った商人。三条にある法華寺を菩提寺とした熱心な法華信者で、十七世紀末から十八世紀初めにかけて、全国の街道筋に題目塔造立を行い、板曼荼羅も数多く寄進している。

- (4) 月蔵寺本「仏涅槃図」の基本情報は、縦一九〇、四センチ、横一四九・三センチ。紙本着色。堺市指定文化財。『描かれた仏の世界』(堺市博物館、二〇一九年) 参照。

- (5) 谷口法悦寄進の「仏涅槃図」は、他に元禄四年二月(一六九二)の京都市燈明寺と元禄九年二月の京都府向日市法華寺が報告されている。木下幹夫「谷口一族の足跡2―板曼荼羅その他の寄進について」『史跡と美術』六一九号、一九九一年、同「谷口一族の足跡3―「長四郎」と元隆閑寺題目塔について」『史跡と美術』六二一号、一九九二年参照。この両作の奉納銘により、釈迦の涅槃会に合わせて、谷口法悦が精力的に「仏涅槃図」を寄進していたことが推察される。

- (6) 日蓮宗では、日蓮が図顯した文字による曼荼羅を「お曼荼羅」と尊称し本尊とする。

- (7) 日延筆「曼荼羅本尊」は「永享十年戊午長月中旬」との年紀が画面に記されている。『妙光寺古文書』によれば、この本尊曼荼羅は泉洲佐野の泉花坊の日誦により寄進されたものとする。日誦については未詳。永享元年には堺市経王寺が日延により開かれたとする。『堺市史』第三編参照。『日蓮宗寺院大鑑』参照。

- (8) 妙覚寺は、もと妙顕寺の僧侶であった日実が、第三代朗源の死後におきた後継問題に端を発して、妙顕寺を退出、小野妙覚を開基檀越として開創した寺である。寺風は厳正に不受不施を堅持するもので、不受不施派の中心的存在となった。
- (9) 石山寺所蔵本は、釈迦が両目を開く珍しい図像をとる。
- (10) 龍華寺本は鎌倉時代、妙興寺本も鎌倉時代と推定される。伝明兆筆東福寺本は応永十五年（一四〇八）銘、常楽寺本は、応永二十七年（一四二〇）に開眼され、正眼寺本は寛永八年（一六三二）の寄進銘がある。
- (11) 常楽寺本は、もと京都西禅寺（不明）の什物とされる。岩手遠野市指定文化財。
- (12) 京都長福寺本との関係が指摘され、朝鮮半島の作とされる、香川常徳寺本の八相涅槃図の釈迦が、皆金色身で、右手を屈臂し、前に出す図像を示している。
- (13) 『堺市史』第三編参照。
- (14) 日蓮は後、日成を継いで妙覚寺第八世となる。
- (15) 『日蓮宗寺院大鑑』、立正大学日蓮教学研究所編『日蓮教団全史』、『堺市史』第一編、宮崎英修『不受不施派の源流と展開』平楽寺書店、一九六九年参照。
- (16) 『與中山浄光院書』『日蓮宗宗学全書』第一八巻参照。
- (17) 『堺市史』第一編参照。「経王寺縁起」によれば、天文法華の乱の際、妙覚寺門徒は堺に避難した際、この経王寺に逃れたとされる。
- (18) 『日蓮宗寺院大鑑』参照。
- (19) 『日蓮宗寺院大鑑』参照。
- (20) 『堺市史』第三編参照。
- (21) 京都の日蓮宗は、室町時代中期から京都の公武商工業人層の支持を得て大発展したが、天文五年（一五三六）比叡山延暦寺とそれに同調した諸勢力により、徹底的に破却され、一時堺に避難することになった。宮崎英修『日蓮教団史研究』山喜書房、二〇一一年、藤井学『法華文化の展開』法蔵館、二〇〇二年参照。
- (22) 妙覚寺は、狩野元信の菩提寺でもある。『妙覚寺史』本山妙覚寺編、一九九〇年参照。
- (23) その独特の筆法を日蓮宗ではひげ題目、はね題目という。
- (24) 『鎌倉の日蓮聖人』（神奈川県立歴史博物館、二〇〇九年）妙法寺本はもと禅宗寺院の所蔵になるもので、三度の修復が加えられており、題目は妙法寺へ移入後の寛延期の修復時に画面上部の補絹とともに加えられたものと考えられる。
- (25) 一例として岡山狩野如林筆「仏涅槃図」池上本門寺宝物殿蔵。
- (26) 一例として神奈川大乘寺所蔵「仏涅槃図」元禄六年（一六九三）。
- (27) 大阪長安寺所蔵「仏涅槃図」寛文十年（一六七〇）、神奈川蓮生寺所蔵「仏涅槃図」天明五年（一七八五）など。両本については、拙論「長安寺所蔵「仏涅槃図」―狩野甚之丞の没年について」『國華』一四六号、二〇一七年および「蓮生寺所蔵養川法眼狩野惟信筆「仏涅槃図」について」『大和文華』一三六号、二〇一九年を参照されたい。
- (28) 蓮昌寺に関しては同じく兄弟子日蓮が第六世、日延は第七世を継いでいるので、妙覚寺と同様日蓮没年の嘉吉二年（一四四二）と考えることもできる。
- (29) 日蓮宗の熱心な檀越の中には、富木常忍のように、日蓮死後出家し寺を開創する人物もいる。

图1 妙光寺「仏涅槃図」



本覚山妙光寺所蔵「仏涅槃図」小考

図2
年記



図3
日延署名と花押



図4
「日延曼荼羅本尊」部分



図5
金字題目



図6
「日延曼荼羅本尊」題目



图7 奉納銘



图8 施主日源署名



图9 妙覺寺「仏涅槃図」部分

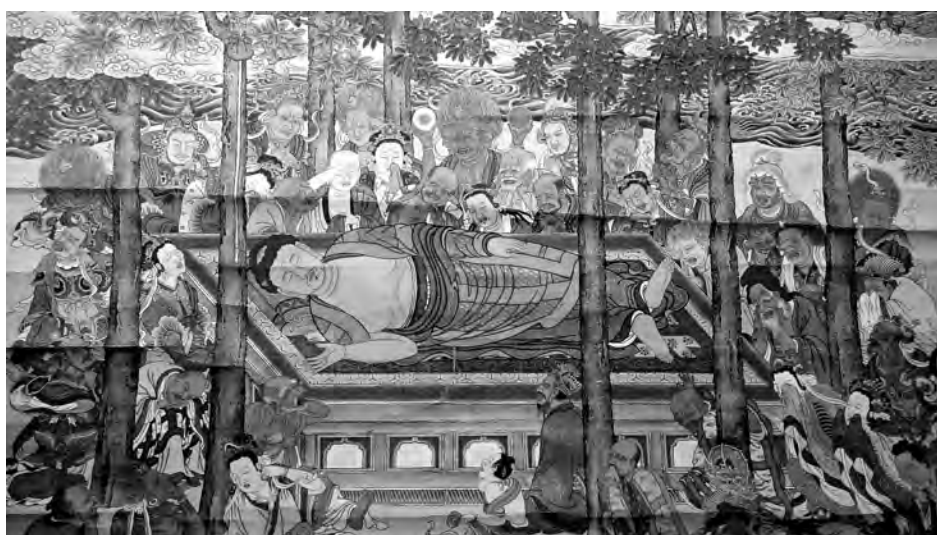


图10
釈迦

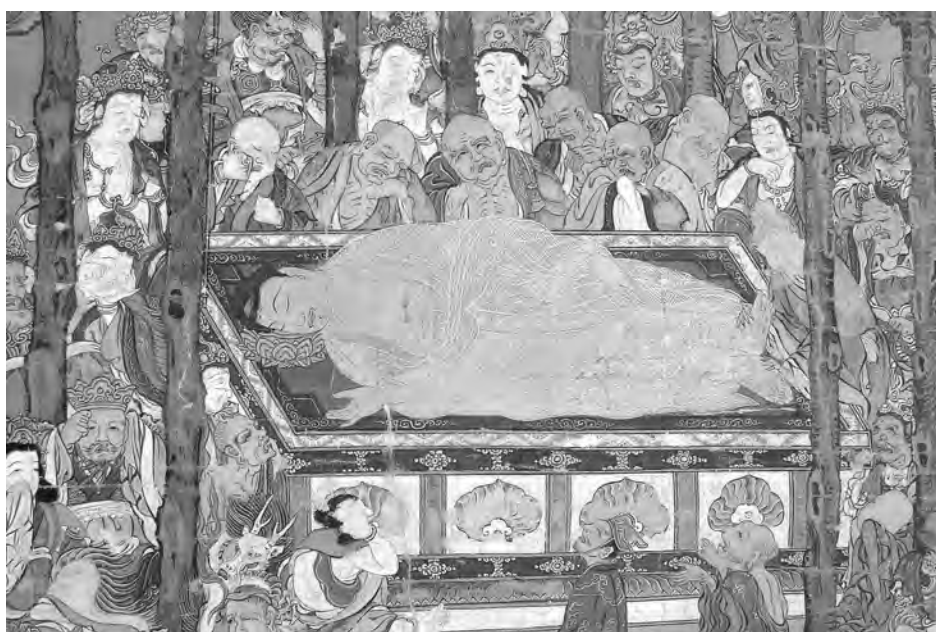


图11
摩耶夫人降下



图12
墨染衣の比丘



図13
難陀龍王



図14
純陀と浄無垢蔵離車



図15
獅子



図16
白象



図17 西明寺「仏涅槃図」部分



図18 異形のモチーフ



図19 法華経寺「絵曼荼羅」



図20 「絵曼荼羅」部分



SUMMARY

The introduction and criticizing the painting of Nirvana of Buddhism owned by Myōkōji temple.

Eriko SAEKI

Myōkōji a temple of Nichiren sect of Buddhism located in Izumisano city in Osaka prefecture, holds two pieces of the paintings of Nirvana of Buddha. The one of them (hereafter I call it Myōkōji version) is noteworthy because the date 1434 (永享6年) is written by gilt letters on it.

Also the signatures of priest Nichien (? ~1444) and priest Nichigen (?) are written on it , too. The former priest consecrated Myōkōji version and the latter one donated it to Myōkōji temple.

Moreover, Myōkōji version is worthy of attention that Daimoku (南無妙法蓮華經, hail Lotus Sutra) is written by gilt letters in the upper center of it.

Daimoku; the sacred title of Hoke-kyo is very important for Nichiren sect of Buddhism. That is the icon symbolizing the salvation of Buddha for Nichiren sect of Buddhism. So, Nichiren wrote Daimoku by conspicuous letters in the center of the Mandala (Nichiren sect of Buddhism call it Mandarazon or Omandara) which he represented. And Nichiren awarded many Mandaras of his handwriting to his disciples.

I have never seen the painting of Nirvana of Buddha like Myōkōji version dating back to 15th century except for Myōhonji version (in Okayama prefecture). However, I think in the case of Myōhonji version Daimoku was added, when Myōhonji version was restored in Edo period.

So, in this paper, I introduce Myōkōji version and express some my opinion focusing on the following three points.

- 1 The function of Daimoku performed on Myōkōji version. (in the context of Nichiren Buddhism).
- 2 The background of producing Myōkōji version.
- 3 The possibility that is the notable motif wearing black priest robe represents a Nichigen who donated Myōkōji version.